

Nicolas Balutet
Universidad Jean Moulin – Lyon 3
nicolas.balutet@univ-lyon3.fr

EL LABERINTO DE LA SOLEDAD. EL MINOTAURO EN JORGE LUIS BORGES Y ENRIQUE SERNA

RESUMEN: Numerosos escritores contemporáneos se han interesado en la figura del Minotauro entre los cuales el argentino Jorge Luis Borges, con “La casa de Asterión”, y el escritor mexicano Enrique Serna, en “Hombre con minotauro en el pecho”. A través del análisis del tema de lo monstruoso derivado de la condición doble (hombre-animal), este artículo se propone poner de relieve dos formas disímiles de tratar un mismo tema mitológico.

PALABRAS CLAVE: minotauro, monstruo, soledad, Jorge Luis Borges, Enrique Serna

El tomo 3 de la *Biblioteca mitológica* (144 a. C.) de Apolodoro de Atenas (c. 180 a. C. – 119 a. C.), obra enciclopédica que recopila la mitología griega tradicional y las leyendas heroicas, constituye la fuente más completa del mito de Asterión, el Minotauro. En la Creta antigua, el rey Minos, hijo de Zeus y Europa, pide a Poseidón que le ofrezca un espléndido animal destinado a ser sacrificado en honor al dios de los mares y océanos. De las aguas, Poseidón hace emerger un magnífico toro blanco pero, contradiciendo su palabra, Minos decide burlar al dios inmolándole otro animal. Para vengarse del rey cretense, Poseidón hace que su esposa Pasífae se enamore del toro con el que copula gracias a una vaca de bronce con ruedas mecánicas inventada por Dédalo. De esa unión nace el Minotauro, monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Minos confía a Dédalo la construcción de un laberinto, lleno de intrincados corredores, en el que manda encerrar a Asterión. Después de una guerra con Atenas en la que muere el hijo de Minos, el rey cretense ofrece la paz con una condición: cada nueve años, Atenas deberá enviar siete mancebos y siete doncellas a Creta para pagar la muerte de su hijo. Éstos jóvenes serán arrojados al Minotauro para que los devore. Los atenienses no pueden sino aceptar las exigencias de Minos pero obtienen del rey que si uno de los jóvenes logra matar al Minotauro y salir del laberinto, Atenas será eximida de esta condena. Durante el tercer pago, Teseo, hijo único del rey de Atenas, Egeo, consigue vencer a Asterión y salir del laberinto gracias a la madeja de hilo de una de las hijas del rey Minos, Ariadna.

Numerosos escritores contemporáneos se han interesado en la figura del Minotauro: Marguerite Yourcenar en *¿Quién no tiene su Minotauro?*, Nikos Kazantzakis en *En el palacio de Cnosos*, Stephen King en *El retrato de Rose Madder*, Friedrich Dürrenmatt en *La balada del Minotauro* o Julio Cortázar en *Los Reyes*. Pero, vamos a centrarnos aquí en un relato de otro argentino, Jorge Luis Borges, con “La casa de Asterión” (1974: 570), tomado de *El Aleph* (1949), un cuento escrito en un día¹, y en “Hombre con minotauro en el pecho” del escritor mexicano Enrique Serna (2008 [1994]: 47-66), que Gabriel García Márquez

¹ “Lo escribí en un solo día. Porque yo editaba una revista y había que completar tres páginas y no había tiempo” (Burgin, 1974: 46); “Ese cuento se escribió en un día. Es el único cuento mío, así, un poco apresurado” (Carrizo, 1983: 234).

considera uno de “los diez mejores relatos mexicanos de finales del siglo XX” (*El Universal*, 2009)².

En “La casa de Asterión”, Jorge Luis Borges, preocupado por el laberinto y su prisionero desde la niñez³, retoma las secuencias esenciales del mito pero consigue mantener hasta el final el misterio acerca de la identidad del protagonista del cuento. El nombre Asterión, que aparece en el título y el epígrafe –*y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión* (Apolodoro, *Biblioteca III*, 1)–, no se popularizó con la leyenda del Minotauro y sólo los lectores más cultos pueden entender la alusión mitológica desde el principio. Como bien lo explica Adrián Huici:

tenemos un relato que, por un lado, se cuida de proporcionar cierta información, sustituyendo los nombres claves por los de “Asterión”, “redentor” y “casa”. Y, por el otro, la narración nos ofrece a cada paso, en un discurso velado, todas las claves para desvelar el misterio” (1998: 253).

Dichas claves, que permiten resolver el enigma, son:

- el carácter único de la casa: “hallará *una casa como no hay otra en la faz de la tierra*”;
- el carácter único del personaje: “El hecho es que *soy único*”;
- la filiación real: “No en vano *fue una reina mi madre*”;
- la estructura arquitectónica particular de la morada: “sus puertas (*cuyo número es infinito*) están abiertas día y noche”; “yo, Asterión, *soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?*”;
- dos símbolos de la cultura minoica, el mar y las hachas: “he alcanzado la calle y he visto *el templo de las Hachas y el mar*”. Cabe recordar que la palabra “hacha”, de *labrys*, remite precisamente al laberinto;
- el tributo: “*Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos*”. Al contrario de la *Biblioteca mitológica*, Jorge Luis Borges habla de nueve hombres y no de siete mancebos y siete doncellas. En ello, coincide con la Fábula II de las *Metamorfosis* de Ovidio (Vásquez, 2002: 97);
- la condición de hombre-toro: “¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿*Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?*”;
- al final, los nombres mitológicos, Teseo, Ariadna y el Minotauro: “¿Lo crearás, *Ariadna?* –dijo *Teseo*–. El *minotauro* apenas se defendió”.

En el relato de Enrique Serna, de buenas a primeras, la leyenda no parece tener gran importancia porque el Minotauro sólo designa un dibujo tatuado en el pecho de un niño por

² Sobre este cuento, léase Martínez Gutiérrez (2007) y Manickam (2006).

³ “Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En este grabado están las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro... En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto” (Borges, 1980: 43).

Pablo Picasso, cuya obra se inspira mucho en esta figura mitológica a partir de 1928 y durante diez años (Ries, 1972-1973; Martín Alcalde, 2008; Bernadet, 2000). El padre del niño quiere una firma del pintor pero éste, persuadido de que sólo le motiva el dinero que puede sacar de un autógrafo suyo, le concede la firma “impresa en la piel del niño, para impedirle comerciar con ella” (49). Una lectura atenta del relato demuestra que el Minotauro no se contenta con ser una simple imagen sino que determina el destino de quien la lleva, asemejando la vida del niño con la de la figura mitológica.

Si la mitología griega representa al Minotauro como un ser híbrido, mitad hombre, mitad toro, de ahí la importancia de la bimetración en el discurso de Asterión en el relato borgesiano⁴, es la animalidad la que ha prevalecido en los retratos que se han hecho de este personaje desgarrado entre dos naturalezas. El horror de la muerte de los jóvenes atenienses quizás explique que se haya retenido, sobre todo, la *bestialidad* del Minotauro. En el cuento de Jorge Luis Borges, numerosas son las alusiones a Asterión que remiten al registro animal:

- el nombre Asterión, del griego *aster*, “estrella”, designa en latín “una especie de araña venenosa con el cuerpo surcado de rayas blancas” (Ricci, 2002: 100);
- “sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y *también a los animales*”: si olvidamos que Asterión es un ser híbrido, puede sorprender que piense en integrar a los animales;
- “Por lo demás, algún atardecer *he pisado* la calle”: se insiste más en el aspecto físico taurino de la acción que en la acción misma;
- “lo hice por el temor que me infundieron *las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta*”: las caras de los humanos, sin color y planas, son distintas de la de Asterión porque la cara de un toro tiene relieve y color. Además, la gente huye cuando se acerca, lo que demuestra que no se parece a un ser humano;
- “las toscas plegarias de *la grey* dijeron que me habían reconocido”: describe a los humanos mediante un término animal, sinónimo de rebaño, que remite a un registro lingüístico conocido;
- “*Semejante al carnero que va a embestir*, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado”: Asterión se compara explícitamente con un animal, lo que deja

⁴ “Desde su comienzo con el polisíndeton “y tal vez de misantropía, y tal vez de locura” hasta su final con ese lugar ansiado “con menos galerías y menos puertas”. La reiteración del recurso es constante: “Es verdad que..., pero también es verdad”, “día y noche”, “a los hombres y también a los animales”; “No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios”, “pero sí la quietud y la soledad”. [...] La interrogación retórica “¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?” tiene la misma forma. La adjetivación se bifurca a veces, “caras descoloridas y aplanadas”; otras, los sintagmas nominales, con la misma función gramatical, por tanto, “pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron...”. A veces son las oraciones las que aparecen con esta forma duplicada: “unos se encaramaban... otros juntaban piedras”. [...] Después, sus juegos vuelven al camino dual: “Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta del corredor y juego a que me buscan” (dos oraciones coordinadas y dos circunstancias locales en la primera). La dualidad puede marcarse por la reiteración de nexos (“a veces... a veces”). [...] La risa doble cierra desde otra bimetración el recuerdo de sus juegos: “A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.” Pero el nuevo párrafo, con la meditación sobre la casa, reincide en el procedimiento: “No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa.” Se suman otra vez bimetraciones dentro de la oración y oraciones similares: “a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar”. [...] El final se asentará en una antítesis que une a su vez por el mismo rasgo, la unicidad, a dos “cosas”: “arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión” (Navarro Durán, 2008: 161-162).

- entender que, sin embargo, no es totalmente animal o la comparación no tiene sentido;
- “A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y *la respiración poderosa*”: remite al soplo que se escapa de la nariz de un toro más que de la de un hombre;
 - “No hay un aljibe, un patio, *un abrevadero, un pesebre*”: accesorios que sólo sirven para los animales;
 - *¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?*”: por eliminación, entendemos que ese “yo” sólo puede ser un hombre con cara de toro.

Ocurre lo mismo en el cuento de Enrique Serna donde el niño tatuado ya no se considera como un ser humano sino como un animal:

- “creí que me llevarían cargando al interior del jet. Así lo hicieron, pero no a la sección de primera clase, como yo suponía, *sino al depósito de animales*, donde me envolvieron con una gruesa faja de hule espuma para proteger el minotauro contra posibles raspones. *Perkins* [el gato de la señora Reeves] *maulló vengativamente cuando me instalaron junto a él. En su jaula parecía mucho más libre y humano que yo*” (52).
- La alusión a la jaula, término que, en tauromaquia, remite al toril, vuelve a aparecer unas páginas más adelante: “yo fue trasladado a una cárcel más inmundada, el museo de New Blackwood, donde tenía reservada *una jaula de vidrio* con un rótulo que daba crédito a la señora Reeves por su generoso donativo” (57);
- “algunos invitados que no se conformaban con elogiar lo inexistente me acariciaban *la pelambre del pecho* arguyendo que la intención de Picasso había sido crear un objeto para el tacto” (55): la palabra “pelambre” recuerda aquí el pelaje de cualquier animal, como el “pellejo” en “¿Me arrancarían *el pellejo* para venderlo en el mercado negro?” (58) recuerda la “piel del animal, especialmente cuando está separada del cuerpo” (DRAE);
 - “*Cuando el muchacho golpea* –exclamó un día un crítico del *New Yorker*, sangrando por nariz y boca–, *la protesta implícita en el minotauro se vuelca sobre el espectador*, haciéndole sentir en carne propia la experiencia estética” (55): ya no es el joven quien decide actuar sino la fuerza superior, el instinto del Minotauro;
 - “Para dar gusto a tirios y troyanos, *el alcalde resolvió que se me tuviera encadenado y amordazado. Ni las bestias del zoológico recibían un trato semejante*” (58): compara su situación con la de un animal;
 - “Después vinieron *los latigazos, no dados a mí, desde luego, sino al minotauro*, a Picasso, a la propia conciencia de Uninge. Yo era el que sangraba pero no el que recibía el castigo. Roció mis heridas con limón, volvió a *cabalgarme* y cuando se acercaba el momento del orgasmo me clavó un alfiler en el pecho” (61-62): el verbo “cabalgar”, aparte de su sentido sexual metafórico, significa “montar a caballo”, mientras que los latigazos sirven ante todo para avivar y castigar a las caballerías.

La animalización del niño se inscribe en un contexto más general de cosificación de su persona. No nos sorprenderá, en este contexto, que no se mencione su nombre a lo largo del

texto. Pablo Picasso no consigue su objetivo cuando tatua el Minotauro en el pecho del niño, es decir burlarse de la gente que compra “su firma y no sus cuadros” (49). En efecto, a partir de ese momento y, al revés de toda lógica, el niño deja de ser un hombre para convertirse, según los diferentes niveles de interpretación del tatuaje, en:

- “un marco de carne y hueso” (54), que sólo sirve para presentar “decorosamente [una] joya pictórica” (50) y debe imitar “la quietud de los muebles” (53). Desde este punto de vista, sólo el pecho resulta interesante, lo demás es superfluo: “me envolvieron con una gruesa faja de hule espuma para proteger el minotauro contra posibles raspones” (52). De ahí que tanto los invitados de la señora Reeves como las fotos tomadas del tatuaje sólo se fijen en el centro del torso del niño (51, 53);
- una obra de arte en su entereza, llamada *Hombre con minotauro en el pecho*: “El título sugería que no sólo el tatuaje, sino yo, su desventurado portador, éramos creaciones de Picasso” (57). Condenado a una *performance* continua, el niño ya adolescente se exhibe en museos (el de New Blackwood en Carolina del Sur o en el Centro Georges Pompidou en París) como si su ser entero no fuera más que una pieza, “una obra maestra del arte contemporáneo” (63) por cierto, pero “un objeto artístico” (65);
- algo comerciable, un negocio (51, 52), una inversión (54) que, para un profesor marxista de Estética, demuestra “la vigencia del ciclo *mercancía-dinero-mercancía* en la economía política de la producción artística” (64);
- un “objeto sexual” (61), a través del que se llega a Pablo Picasso –esto explica que Uninge Kranz le ponga al joven una capucha para hacer el amor con él (61)– y que posee los encantos de la singularidad buscada por “una clientela de millonarias excéntricas” (63).

Cabe notar que el joven del cuento de Serna acaba considerándose a sí mismo como si lo ornamental fuera “la sustancia de [su] alma” (47) para retomar las palabras del epígrafe del relato sacado del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa. Así, similar a la del Minotauro borgesiano es la soberbia lo que manifiesta el joven cuando, en casa del notario de la señora Reeves, no soporta estar al lado de “baratijas clasemedieras”: “¡Yo, un Picasso, junto a una reproducción de la *Última cena* de Salvador Dalí!” (56). Su orgullo procede de la conciencia que tiene de su unicidad. Pasa lo mismo con Asterión que se vanagloria de su linaje real por ser hijo de una reina, califica a los humanos de “grey”, utiliza los términos “plebe” y “vulgo”, atrincherándose en su singularidad. Pese a esta característica, lo más llamativo del cuento de Jorge Luis Borges radica en el aspecto humano del monstruo.

Hay que recordar, primero, que el escritor argentino se inspira mucho en una fuente pictórica para desdibujar los rasgos del Minotauro. En el epílogo de *El Aleph*, el propio autor escribe, en efecto, lo siguiente: “A una tela de Watts, pintada en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista”. Ahora bien, el cuadro *The Minotaur* del inglés George F. Watts (1817-1904) representa al habitante del laberinto, casi de espaldas pero con un aspecto dolorido y tierno, mirando un horizonte lejano o el mar, oponiéndose así al retrato tradicional del Minotauro, sangriento y feroz, que nos suele ofrecer Teseo en la mayor parte de los relatos antiguos. Aquí, Jorge Luis Borges ofrece al propio Minotauro la posibilidad de contarnos su vida desde su punto de vista, lo que participa en el misterio que rodea la

identidad del narrador. De buenas a primeras, el lector no se representa al yo narrativo en la figura de un animal sino como alguien semejante a él, es decir un ser humano. Utilizando este procedimiento, Jorge Luis Borges logra humanizar al monstruo.

Según algunos historiadores del arte como Carlos Martín Alcalde, es también lo que hace Pablo Picasso cuando utiliza la figura del Minotauro:

El monstruo, imagen de Picasso en una dualidad admirable y terrible a la vez, deja de ser el símbolo de la represión que el héroe, representante del conocimiento, debe aniquilar. Picasso lo humaniza, le da una dimensión humana mezcla de crueldad, violencia, vitalidad, amor (Martín Alcalde, 2008: 207).

Pero, en el cuento de Enrique Serna, el Minotauro picassiano produce el efecto inverso, deshumanizando al portador del tatuaje, animalizándolo y cosificándolo. De allí que se sienta encarcelado: habla de “jaula” (52), de “cárcel” (57), dice que está “encadenado y amordazado” (58), comenta que es “un esclavo” (53), espera su “liberación” (55), porque no puede disponer de su cuerpo como podría hacer si fuera considerado un verdadero hombre. Su grito final, “¡Exijo libertad para disponer de mi cuerpo!” (66), que, no sin ironía, recuerda las palabras de los movimientos feministas a favor del aborto, expresa su desesperación

Asterión no está encarcelado físicamente porque deja entender que podría salir si lo deseara: “Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas [...] están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera”. Sin embargo, dada su monstruosidad, debe permanecer encerrado. Una vez salió a la calle lo que produjo reacciones humanas históricas: “La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar”. Está condenado trágicamente a la soledad, a ejemplo de la criatura monstruosa del doctor Frankenstein en la novela epónima de Mary W. Shelley. Así, entendemos mejor el comportamiento algo esquizofrénico de Asterión que imagina a un doble suyo para jugar y no estar solo:

Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

La aflicción del Minotauro se atenúa un poco cuando recibe el tributo que Atenas paga a Creta: “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos”.

Si la gente huye despavorida al ver a Asterión, no pasa lo mismo con el Minotauro serniano que atrae todas las miradas. Sin embargo, no por ello el portador del tatuaje deja de sentirse solo. A este respecto, es interesante recordar lo que pensaba Pablo Picasso del Minotauro: “no puede ser amado por sí mismo. [...] Por algún motivo la cosa le parece irrazonable. Quizá por eso le agradan las orgías” (Gilot y Lake, 1998: 43-44). Esta opinión trasparece en el relato de Enrique Serna. En efecto, el joven tatuado no puede concebir que una persona le ame por sí solo, dejando aparte el valor artístico y pecunario del tatuaje:

Creando que me hacía falta una pareja intenté relacionarme con mis compañeras del Politécnico, que nada sabían del tatuaje, y descubrí con espanto que no podía corresponder a su cariño. Esperaba de ellas el trato inhumano al que me había acostumbrado en mi larga carrera de objeto artístico. No sólo era un exhibicionista irredento, sino que había desarrollado un sentimiento de inferioridad respecto al minotauro, una morbosa complacencia en ser el deslavado complemento de la gema que llevaba en el pecho. Y esas jovencitas ni siquiera veían el tatuaje. Me amaban a mí, al hombre que nada podía ofrecerles por carecer de la más elemental autoestima. (65)

Las numerosas orgías en Alemania y la prostitución que el joven ejerce en París podrían respaldar el sentimiento de Pablo Picasso.

En ambos relatos, frente a la soledad que experimentan, los dos personajes imaginan el suicidio como la única posibilidad para acabar con su sufrimiento:

La muerte, comparada con esa lóbrega vida, se antojaba un trámite amable, una solución feliz. Rindiendo tributo al lugar común estuve a punto de arrojarme al Sena, pero en el último instante preferí los nembutales. Había ingerido cuatro cuando tuve una idea luminosa” (65), explica el joven tatuado.

En el cuento de Jorge Luis Borges, el comportamiento del Minotauro, que “apenas se defendió” frente a Teseo, puede traducir que Asterión llega a concebir la muerte como salvación, una salida definitiva del laberinto. Eso explica que, en sus supuestos juegos, se dejaba caer hasta ensangrentarse y que parece acoger con ansia la profecía de que alguien vendrá a matarle:

Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas⁵.

Asterión sueña con un lugar diferente del que lo agobia tanto. Si Asterión se deja matar por Teseo, por estrangulación, a puñetazos, o con una espada según las versiones, podemos considerar que ocurre lo mismo en el cuento de Enrique Serna. En efecto, al borrar

⁵ Según Donald Mc Grady, la frase “porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo” procede textualmente del *Libro de Job* (capítulo 19, versículo 25), en la versión protestante de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. Allí se lee en efecto: “Yo sé que mi Redentor vive, y al fin se levantará sobre el polvo” (1986: 533).

el tatuaje, el joven encarna al ateniense, haciendo desaparecer al Minotauro de la faz de la tierra:

Tomé la botella y derramé un chorro en un trozo de estopa. Tallando con fuerza desvanecí primero los colores del tatuaje. La mano me temblaba, tuve que darme valor con un trago de aguarrás. El contorno del dibujo desapareció luego de mil fricciones dolorosas. Finalmente, sin reparar en irritaciones y quemaduras, asesiné con esmero la firma de Picasso. Había roto mis cadenas. Yo era yo (65-66).

Pero si se recibe a Teseo como un héroe, el joven, en cuanto a él, aparece como un delincuente y está encarcelado porque, en opinión de la justicia francesa, acaba de destruir una obra de arte: “La encantadora cláusula dispone una pena de 20 años de cárcel para quien destruya obras de arte que por su reconocido valor sean consideradas bienes nacionales” (66).

¿Dónde empieza la animalidad del hombre y dónde acaba la humanidad del monstruo?, tales son, en sustancia, las cuestiones esenciales de los dos relatos. Ambos ofrecen al lector una perspectiva diferente sobre el Minotauro. Si en Jorge Luis Borges, Asterión se inclina más hacia la humanidad, en Enrique Serna, el joven tatuado se ve animalizado y cosificado. Pese a estas diferencias de tratamiento, en ambos casos, el resultado es el mismo: una terrible soledad que conduce a considerar la muerte como el único modo de salvación. Sólo el humor consigue aligerar la opresión sentida por el protagonista en el relato serniano⁶, algo ausente del texto borgesiano, conciso y desgarrador.

Referencias bibliográficas

- Bernadet, C. (2000), *La autorrepresentación en la pintura de Picasso*. [Tesina de Maestría bajo la dirección de Viviane Alary]. Clermont-Ferrand: Universidad Blaise Pascal.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. México: FCE.
- Burgin, R. (1974). *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus.
- Carrizo, A. (1983), *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: FCE.
- El Universal* (2009). Retrieved from: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/584413.html>.
- García, N. L. (2003). *Humor e ironía en dos cuentos de Enrique Serna*, [Tesina de Licenciatura en Letras Hispánicas] Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gilot, F. & Carlton L. (1998). *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B.
- Huici, A. (1998), *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar.
- Manickam, S. (2006), Las traiciones de los cuerpos en tres cuentos de Enrique Serna. A *Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 6 (1-2), 6-13.
- Martín Alcalde, C. (2008). El Minotauro y Picasso. *Minerva*, (21), 195-209.
- Martínez Gutiérrez, J. T. (2007), Construcción y consumo de significados. Una lectura comparada de *Hombre con minotauro en el pecho* de Enrique Serna y *At the Auction*

⁶ Sobre el humor en este cuento y en la narrativa de Enrique Serna, veáse Villareal Avilés (2003) y García (2003).

- of the Ruby Slippers* de Salman Rushdie. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* (18). Retrieved from: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/martinezgutierrez.html>
- McGrady, D. (1986). El redentor del Asterión de Borges. *Revista Iberoamericana*, (135-136). 531-535.
- Navarro Durán, R. (2008). *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*, Barcelona: Ariel.
- Ricci, G. (2002), *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*. Sevilla: Alfar.
- Ries, M. (1972-1973). Picasso and the Myth of the Minotaur. *Art Journal*, XXXII, (2) Retrieved from: <http://www.martinries.com/article1972-73PP.htm>.
- Serna, E. (2008). Hombre con minotauro en el pecho. In *Amores de segunda mano* (pp. 47-66). México: Ediciones Cal y Arena, De Bolsillo.
- Vásquez, V. (2002). Ariadna en el laberinto: una lectura de la *Casa de Asterión*. *Cifra Nueva*, (15), 93-100.
- Villareal Avilés, J. M. (2003). *Humor e ironía: recursos de construcción en la narrativa de Enrique Serna*. [Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas]. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana.

**LABYRINTH OF SOLITUDE. THE MINOTAUR IN
WRITINGS OF JORGE LUIS BORGES AND ENRIQUE SERNA**

SUMMARY: Many contemporary writers have been interested in the figure of the Minotaur including the Argentine Jorge Luis Borges, with "The House of Asterion", and the Mexican writer Enrique Serna, in "Man with Minotaur in the Chest." Through the analysis of the issue of the monstrous derived from the dual condition (human-animal), this article aims to highlight two dissimilar ways of treating the same mythological theme.

KEYWORDS: minotaur, monster, solitude, Jorge Luis Borges, Enrique Serna